F. N. Scott.

Ueber

RHYTHMIK DER SPRACHE

und

VORTRAG.

Inaugural-Dissertation

der

Philosophischen Fakultät

der

UNIVERSITÄT JENA

zur Erlangung der Doctorwürde

vorgelegt

von

Rudolph Genée

aus Berlin.

DRESDEN.

Druck der Lehmann'schen Buchdruckerei.



Wenn die Sprache in erster Linie ein Resultat des Bedürfnisses ist, weil erst durch dieses grosse Mittel der Mensch seine Fähigkeiten, in denen er andern lebenden Geschöpfen überlegen ist, zu höherer Ausbildung und Verwerthung gebracht hat: so sehn wir doch, wie schon von den frühesten Zeiten an aus diesem natürlichsten Mittel für den Verkehr unter den Menschen sich auch die verschiedenen Formen gebildet haben, in denen die Sprache als Ausdrucksvermögen dem idealen Zuge des Menschen dient.

Zum Wesen aller schönen Künste gehört es, dass wir die uns innewohnenden natürlichen Kräfte erhöhen und verschönen. So fängt auch die Sprache erst da an, eine Kunst zu werden, wo wir mit ihr die Wirkung des Schönen erreichen wollen.

Die Erhöhung und Regelung der natürlichen Eigenschaften der Sprache führt zur poetischen Form derselben. Wie der Grundbegriff der Poesie in einer (gegenüber der gewöhnlichen Rede des Umgangs) sinnlichern Darstellung Dessen liegt, was sie in Lebhaftigkeit auszudrücken hat, so erklärt sich aus dieser Eigenheit, dem Streben nach einer sinnlichen Vorstellung aller Begriffe, schon zur Genüge, wie die Poesie bei allen Völkern einen so frühen Ursprung hat. Grade bei den naivsten, barbarischen Völkern finden wir, dass ihre Rede den lebhaftesten, sinnlichsten Ausdruck hat.

Man kann mit Sicherheit behaupten, dass in den ersten Anfängen der Poesie — in der Geschichte der Menschheit — Poesie und Musik gleichzeitig wirkten, dass das Eine nicht als getrennt vom Andern gedacht und empfunden wurde. Der Sprachgesang der Alten hatte bestimmten Rhythmus und bestimmte



Ton-Vorschriften; nicht erst in den Chören der griechischen Tragiker, sondern schon bei den Aegyptern und Phöniziern*). Der „Sprachgesang“ bestand in einem gewissen Grade vielleicht schon in den Uranfängen der Sprache überhaupt. Man kann danach annehmen, dass das musikalische Element, das die Sprache in ihrer Primitivität enthalten haben mag, mehr und mehr verloren ging, je reicher die Sprache an Formen wurde. Einen bedeutenden Rest jener „Musik der Sprache“ wollen die Vertreter dieser Ansicht im Chinesischen erkennen. So viel Dunkel auch in dieser Sache noch herrscht, so bleibt doch für uns die Eine Erkenntniss sicher: dass Ton und Rhythmus die Grundbedingungen geblieben sind, welche für Poesie und Musik gemeinsam bestehen.

Die Musik hat sich erst durch weitergehende Bestimmungen für die Ton-Unterschiede von der Poesie abgesondert und zu einer besonderen Kunst sich ausgebildet. Vor allem ist die Harmonie, das gleichmässige Erklingen verschiedener Töne in befriedigender Wirkung, eine Bereicherung, welche die Musik ausschliesslich für sich gewonnen hat, während die Sprache der Poesie die Ton-Unterschiede an sich, und in noch höherm Masse die Gesetze der Rhythmik, mit der Musiksprache gemein hat. Wie weit die Sprache, als poetischer Ausdruck, in dem Anwenden der Ton-Unterschiede sich dem Musikalischen nähern dürfe, ist eine Frage, welche verschiedene Ansichten zulassen kann. Hingegen wird der bedeutende Antheil, den die Rhythmik an der poetischen Sprache hat, für Jeden zweifellos sein. Der Rhythmus ist in der Poesie ebenso mächtig, ebenso reichhaltig und mannigfaltig, wie in der Musik; er ist die erste Grundlage für beide Ausdrucksformen der Empfindungen, für die sprachliche und für die musikalische. Der Rhythmus war in der Musik früher da, als die Melodie, und das Gefühl für Rhythmus zeigt sich in der mannigfaltigsten Thätigkeit des Menschen.

Der Rhythmus in der Sprache wird zunächst durch den Umstand bedingt, dass unsere Sprache Silben von ungleichem

*) „Ueber den Sprachgesang der Vorzeit“ etc. von Leop. Arends. (Berlin 1867.)



Gehalt hat. Die Ungleichheit besteht in der verschiedenen Länge oder Schwere derselben. Gewisse Silben also treten stärker hervor als andere; wir nennen sie lange, die andern kurze, — obwohl in unserer Sprache der Unterschied weniger von der Länge abhängt, als von der Tonstärke, dem Accent. In der Metrik wird die sogenannte lange Silbe auch als Arsis oder Hebung bezeichnet, die kurze als Thesis oder Senkung. Man wird in der Beobachtung der Tonunterschiede in der gewöhnlichen Rede leicht wahrnehmen können, wie der Betonung einer Silbe stets die höhere Lage der Stimme als Mittel dient, während bei der matten (oder kurzen) Silbe der Ton sich senkt. Die für die Längen und Kürzen üblichen Bezeichnungen: — und ⏑ kommen allerdings im eigentlichen Sinne nur der alten Metrik zu, indem sie sich auf die Quantität der Silben beziehen. In diesen Quantitäts-Messungen nahmen zwei Kürzen (⏑ ⏑) denselben Raum ein, wie eine Länge (—). Es ist längst anerkannt, dass dies für unsere Sprache keine Anwendung mehr finden kann, da bei uns der Rhythmus nicht aus den verschiedenen Quantitäten der Sylben gebildet wird, sondern aus dem Wechsel der betonten und unbetonten, kürzer ausgedrückt: der schweren und leichten Sylben. Wir werden deshalb im Laufe unserer Untersuchungen es häufig vorziehen, statt jener Zeichen Noten anzuwenden. Diese Musikzeichen geben uns nicht nur die natürlichen Accente durch die musikalischen Takttheile, sondern sie gewähren ausserdem für die Charakterisirung des musikalischen Rhythmus reichere Mittel. Wo wir dennoch hie und da die Quantitätszeichen der alten Metrik anwenden, nehme man für die deutsche Sprache stets nur accentuirte und matte Sylben an.

Die Regelung des Rhythmus, auch in der Mannigfaltigkeit desselben, ist es zunächst, worauf der Wohlklang der Sprache beruht. Der ungebundenen Rede, oder Prosa, kommt der Wohlklang ebenso wohl zu, als der gebundenen Rede oder Poesie. Je höher in der Prosa-Rede die Begeisterung steigt, je feuriger und hinreissender der Strom der Rede wird, um so mehr wird sie sich unwillkürlich einem rhythmischen Wohlklange nähern. Da jedoch die Prosa niemals den Rhythmus



der Poesie sich aneignen darf, so sind die Gesetze für die Prosa, bezüglich des Rhythmus wie des Wohlklanges überhaupt, schwieriger, als für die gebundene Sprache. Der bei weitem grössere Theil des Studiums der Prosa wird sich auf die Gesetze des Stils zu beziehen haben. Ausserdem wird, bezüglich des rein tonlichen Sprachklangs, das natürliche Gefühl es nicht nur vermeiden, Wörter, die überreich an Consonanten sind, unmittelbar auf einander folgen zu lassen, sondern man wird auch gern eine Reihe auf einander folgender schwerer Silben vermeiden, da sie, in Ermangelung dazwischen liegender leichter Silben sich gegenseitig drücken. Auch diese Bedingung für eine gute Prosa geht zum Theil aus unserm natürlichen Gefühl für den Rhythmus hervor, der ja eben auf angemessener Abwechselung schwerer und leichter Silben beruht.

Aus diesem uns innewohnenden Gefühl für den Rhythmus hat auch die Metrik ihre bestimmten Grenzen und Gesetze für die Formen der poetischen Rede abgeleitet. Das musikalische Element, welches der Sprache überhaupt innewohnt, wird bei der poetischen Rede wesentlich gesteigert durch bestimmte Wiederholungen der Verstakte oder durch geordnete Anreihung verschiedener Versfüsse, auch ohne Hilfe des Reims, selbst ohne Gleichmässigkeit der Verslängen und ihrer Bestandtheile. Durch den schärfer geregelten Rhythmus der Alten ist der musikalische Charakter ihrer poetischen Sprache von der Prosa viel stärker unterschieden, als bei uns. Die Alten bedurften daher auch nicht des Reimes, den die neuere Poesie als gesteigertes Mittel zur Erreichung der Sprachmusik in Anspruch genommen hat. Die stärkere Hervorhebung des Rhythmus bei den Griechen und ihre darin so ausserordentlich entwickelte Kunst ging aber schon aus der Natur ihrer Sprache hervor, in welcher die Längen und Kürzen der Silben unzweifelhafter sind, als bei uns. Der Accent in der poetischen Rede war bei ihnen ganz und gar von der Qualität ihrer Silben abhängig, die durch feststehende Gesetze bestimmt war. Obwohl nun aber in unserer Sprache das musikalische Element geringer ist, als bei den Griechen und Römern, so müssen wir doch dem Rhythmus der Sprache diejenige Be-

deutung zuerkennen, die er als Grundlage und als entscheidendes Element für die poetische Sprachform besitzt.

Die gebundene Sprache soll zunächst in einem leichten und gefälligen Wechsel der langen und kurzen (oder schweren und leichten) Silben bestehn; sie soll — wie man sie wiederholt charakterisirt hat — als ein „Sprachtanz“ angesehen werden. J. H. Voss sagt: Der gemessene Gang des Verses, worin eine Folge ausdrucksvoller Bewegungen zu einem harmonischen Ganzen sich vereinigt, müsse für sich ohne Worte gedacht werden können*). Damit ist schon bezeichnet, wie stark die unmittelbare Wirkung des blossen Rhythmus auf das Gefühl ist. Der Vortrag rhythmischer Sprache wirkt denn auch zu allererst auf das Gefühl, demnächst auf die Einbildungskraft und erst zuletzt auf den Verstand und — wie Goethe es ausdrückt — „auf ein sittlich vernünftiges Behagen.“ Ebendeshalb ist der Rhythmus nicht nur von grosser Wichtigkeit in jeder Dichtung, sondern er ist auch in hohem Grade bestechend. „Denn“, sagt Goethe, „ich habe ganz nulle Gedichte wegen lobenswerther Rhythmik preisen hören“, — und ein bedeutendes episches Dichtwerk, meint er, müsse deshalb auch einmal in Prosa übersetzt werden. Auch A. W. Schlegel**) sagt vom Silbenmass: sein verborgener Zauber habe an den Eindrücken der Poesie auf uns einen weit grössern Antheil, als wir gewöhnlich glauben.

Eine wesentliche Eigenschaft scharf rhythmischer Sprache ist: dass sich das Gesagte stärker und nachhaltiger dem Geiste einprägt. Es geht dies u. A. aus der Thatsache hervor, dass alles Spruchartige, das aus dem Volksmund kommt, sich durch Rhythmus (oder Reim) auszeichnet; wie z. B.: Jung gewohnt, alt gethan; heute roth, morgen todt u. s. w. — In der Volkspoesie haben wir die knappest und bestimmtest begrenzten Formen, und meist wirken hier Rhythmus und Reim zusammen. Auch unsere klassischen Dichter haben in allen solchen Gedichten, die einer besonders volksthümlichen Anschauung entsprungen sind, auf leicht

*) „Zeitmessung der deutschen Sprache.“ Von Joh. Heinr. Voss. Königsberg 1802.

**) „Briefe über Poesie, Silbenmass und Sprache.“ 1795.



ins Ohr fallenden Rhythmus und Reim Gewicht gelegt. Es sei hier nur an die Balladen Bürger's und viele Goethe'sche Gedichte (wie Erlkönig, Haideröslein u. a. m.) erinnert.

Betrachten wir zunächst bei der rhythmischen Bewegung das rein stoffliche Material, so können wir die *Ungleichheit* der Silben nur als eine *bedingte* anerkennen; denn sie *existirt nur im Zusammenhang der Silben und Wörter*. In unserer Sprache ist *keine Silbe an sich* lang oder kurz; sie erhält die eine oder andere Eigenschaft erst im Zusammenhang mit andern Silben. Nehmen wir z. B. zunächst einsilbige Wörter:

der, See, in;

ferner die Silben:

sein, er, Tie, fe.

Man spreche jede dieser Silben als solche aus, ohne sprachlichen Zusammenhang, so werden alle diese Silben eine *gleiche Stärke* haben. Man verbinde jedoch diese sieben Silben zu einem zusammenhängenden Satze, so haben wir den regelmässigen Wechsel der Hebungen und Senkungen, also scheinbar der kurzen und langen Silben, in dem dreifüssigen (eigentlich $3^1/_2$ füssigen) Jambus:

der See in sei-ner Tie-fe.
⏑ — | ⏑ — ⏑ — ⏑

Es zeigt sich hierin, dass die *Sprache überhaupt* ohne diesen Wechsel accentuirter und abfallender Silben *nicht zu denken ist*, dass also unser natürliches Gefühl den Rhythmus fordert. Da aber die Rhythmen in unserer Sprache sehr mannigfaltig sind, so können wir aus diesem Umstand zurückschliessen: dass mehrere lange oder mehrere kurze Silben sehr wohl auf einander folgen können, sonst wäre ja die Mannigfaltigkeit der Bewegung nicht möglich.

Obwohl wir nun zugestehn müssen, dass die Länge und Kürze der Silben nur eine relative ist, so kann man dennoch auch in unserer Sprache eine bedeutende Anzahl von Silben und von einsilbigen Wörtern aufzählen, die — im Zusammenhang mit andern — unbedingt als *schwere* zu betrachten sind, und ebenso eine Anzahl Silben, denen — in ihrer Stellung zu andern Silben —

niemals der Accent zukommt. Ausserdem aber steht uns noch eine beträchtliche Zahl von Silben zu Gebot, die wir in der rhythmischen Sprache ebensowohl für Hebungen, wie für Senkungen verwenden können; es sind dies die sogenannten mittelzeitigen Silben, die in der Metrik so ⏒ bezeichnet werden. Das Gewicht dieser mittelzeitigen Silben richtet sich ganz nach der Nachbarschaft. Wenn wir das Wort welch in der Zusammensetzung: „welch Handwerk" anwenden, so wird es durch das Uebergewicht der folgenden Silbe als kurz gelten; wenn wir dagegen sagen: „welch Gewerbe", so wird durch die darauf folgende matte Silbe (in: Gewerbe) das Gewicht des vorausgehenden mittelzeitigen Wortes der Art verstärkt, dass ihm der volle Accent zu Theil werden kann.

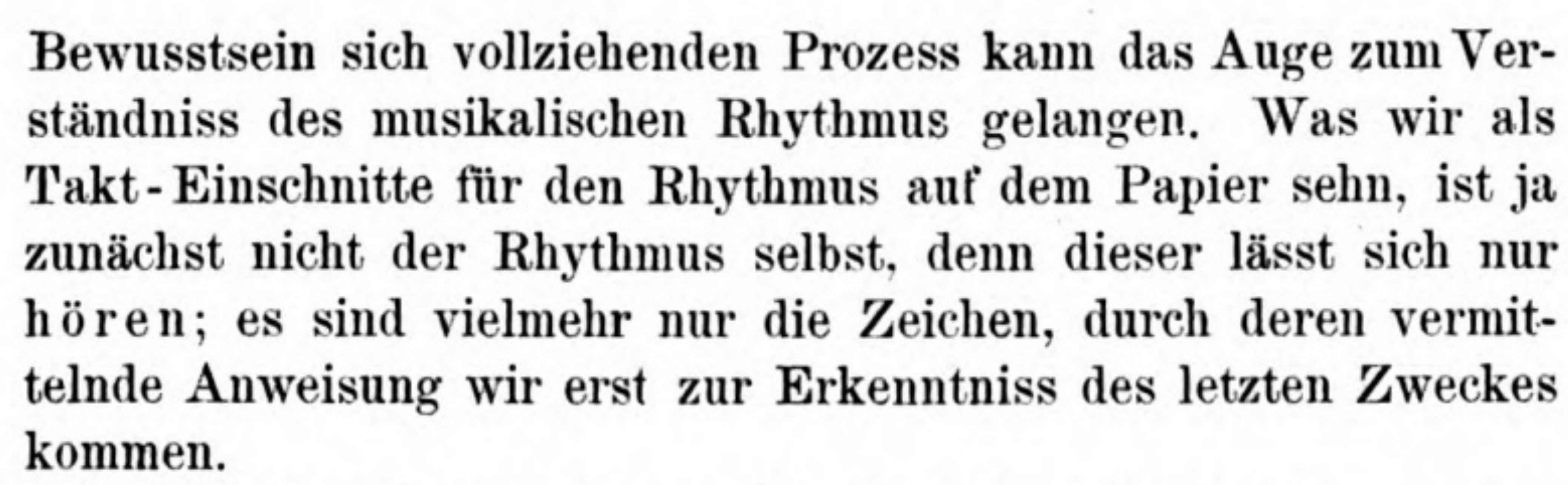
Schon diese Wörter von unsicherm Gewicht weisen darauf hin, dass wir beim Lesen oder rhythmischen Empfinden von Versen zunächst die rhythmische Bewegung des Ganzen, so zu sagen die Melodie, erkennen müssen, weil sonst das Auge über die einzelnen rhythmischen Theile sich leicht täuschen kann. Nehmen wir z. B. in dem Schiller'schen Gedichte „Der Jüngling am Bache" die Verse·

Was soll mir die Freude frommen,
Die der schöne Lenz mir beut?

so würden wir, ohne zuvor die rhythmische Melodie der in diesem Gedichte durchgehenden vierfüssigen Trochäen in uns aufgenommen zu haben, den ersten der beiden vorstehenden Verse leicht auch so accentuiren:

Was soll mir die Freude frommen —?
◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

Wie die Sprache überhaupt zunächst nur für das Ohr vorhanden war und wie auch die Poesie nur durch den Sinn des Ohres zur vollen Wirkung kommt, so gilt dies ganz besonders auch vom Rhythmus. Wenn man still für sich ein Gedicht liest, so hat man oft Schwierigkeiten, über gewisse rhythmische Theile hinweg zu kommen. Ganz natürlich: Das Auge, ehe es den Rhythmus begreift, wird ihn unwillkürlich erst in Gedanken erklingen lassen. Nur auf solchem Umwege, nur durch solchen, ohne unser


Bewusstsein sich vollziehenden Prozess kann das Auge zum Verständniss des musikalischen Rhythmus gelangen. Was wir als Takt-Einschnitte für den Rhythmus auf dem Papier sehn, ist ja zunächst nicht der Rhythmus selbst, denn dieser lässt sich nur *hören*; es sind vielmehr nur die Zeichen, durch deren vermittelnde Anweisung wir erst zur Erkenntniss des letzten Zweckes kommen.

Aus dem Umstand, dass bei den Alten das Ganze der poetischen Form im Rhythmus lag, ist der natürliche Schluss zu ziehen, dass die streng gemessenen Rhythmen in der poetischen Sprache der Alten, ebenso die Nachbildungen antiker Rhythmen in unserer Sprache, schärfer im Takt gesprochen werden müssen, als es bei der neuern lyrischen Poesie der Fall zu sein braucht und sein darf. *Gereimte* Verse lassen die Form — der Verse sowohl wie der daraus zusammengesetzten Strophen — schon an sich deutlicher hervortreten, da der Reim ohne jede absichtliche Betonung ins Ohr fällt, und gewisse Gliederungen des metrischen Baues erkennen lässt.

Um die Bedeutung des Versmasses ganz zu würdigen, muss man sich erst klar darüber werden, wie sehr ein bestimmtes Metrum mit dem Gedanken, welchem es die Form geben soll, innig verbunden ist. Schon Aristoteles (Dichtkunst, Cap. 4.), indem er erwähnt, wie durch Aeschylos und Sophokles in der Tragödie erst das ihr zukommende Silbenmass eingeführt wurde, bemerkt dabei: dass die frühern vierfüssigen Verse der Dichtkunst entsprochen, welche „nur Lustigkeit und Tänze zur Absicht hatte.“

Bei aller wahren Poesie wird Gedanke und Form nicht von einander zu trennen sein, weil Beides gleichzeitig geboren wird. Es ist daher auch nur selten geglückt, eine ursprünglich in Prosa geschriebene bedeutende Dichtung in Verse zu übertragen. Ebenso wird bei Uebersetzungen aus anderen Sprachen durch eine Umänderung des Versmasses die Dichtung meist das ihr eigenthümliche Gepräge verlieren. Seitdem bei uns der fünffüssige Jambus die Herrschaft für die höhere Tragödie erlangt hat, sind auch die Alexandriner der französischen Tragiker in Misskredit gekommen. Dennoch ist für gewisse Tragödien und Komödien

der Franzosen der Alexandriner das unentbehrliche Kleid, das sich, auch bei Uebertragungen in eine andere Sprache, nicht abstreifen lässt, ohne dass die ganze Dichtung eine andere Physiognomie erhält.

Als A. W. Schlegel sich zuerst, noch in Gemeinschaft mit Bürger, mit dem Uebersetzen Shakespeare's beschäftigte, hing er noch sehr an der alexandrinischen Versform. In seinen spätern Umarbeitungen seiner eigenen frühsten Uebersetzungen hat er dann meist die frühern Alexandriner auf das rechtmässige Metrum des Originals, auf die fünffüssigen Jamben, zurückgeführt. Wie leicht ihm das überall wurde, ersehen wir aus den vorhandenen Manuscripten Schlegel's; denn die Vergleichung der spätern Form mit der frühern zeigt uns, dass er in den meisten Fällen dem Alexandriner nur ein paar überflüssige Silben zu streichen brauchte, und er hatte die besten Jamben vor sich. Die der Uebersetzung zukommende Sprache des Originals machte sich also hier auf's Ueberzeugendste geltend.

Müssen wir auf Grund aller dieser Beobachtungen zugestehen, dass Rhythmus, Versbau und Reim mehr bedeutet, als blossen Schmuck und Zierath, der beliebig angethan und abgelegt werden kann, so werden wir es auch als unerlässlich erachten müssen, dass beim Sprechen von Versen der Charakter des Verses gewahrt bleibe; d. h. das Metrum soll nicht nur verstanden, sondern es soll auch gehört werden. Jedes Versmass hat seine besondere rhythmische Melodie; wenn diese nicht zum Gehör kommt, so fehlt dem Vortrag der Verse das ihnen eigenthümliche musikalische Element.

Bei diesem Festhalten der Gesammt-Melodie des Gedichtes ist es aber anderseits auch nöthig, dem Dichter da nachzufühlen, wo er sich Abweichungen von dem strengen metrischen Schema gestattet, wo er gewisse Accente verlegt, ohne den Wohlklang des ganzen Verses dadurch zu schädigen. Wo der Dichter sich derartige Unregelmässigkeiten gestattet, da unterbricht er nur zuweilen das metrische Schema, aber er fordert nicht, dass der logische Accent zu Gunsten des metrischen geopfert werde. Es wird nun beim Vortrag der poetischen Rede



ganz besonders darauf ankommen, in solchen Stellen eine *Ausgleichung* zu finden, durch welche der natürliche Accent des Wortes einerseits zu seinem Rechte kommt, während anderseits doch die Durchbrechung der metrischen Gleichheit nicht allzu auffällig werde.

Für solche Fälle, wo es zu Gunsten der metrischen Form nur auf ein etwas weiteres Ausdehnen (nicht Betonen) der an sich matten Silben ankommt, werden wir durch die *Musikzeichen* ebenfalls ein viel richtigeres Bild des Rhythmus erhalten, als durch die metrischen Bezeichnungen von kurz und lang. Nehmen wir z. B. die ersten Verse aus Schiller's *Klage der Ceres*: „Ist der holde Lenz erschienen“ etc. Dies Gedicht ist ebenfalls im richtigen trochäischen Versmass, und zwar abwechselnd in vierfüssigen und in dreieinhalbfüssigen Trochäen. Nach den metrischen Zeichen würde hier das Schema sein:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

— ◡ — ◡ — ◡ —.

Hiernach aber würde in jedem der vier ersten Verse der Accent stets eine an sich kurze, oder doch mindestens mittelzeitige Silbe treffen:

> Ist der holde Lenz erschienen?
> Hat die Erde sich verjüngt?
> Die besonnten Hügel grünen,
> Und des Eises Rinde springt.

Die Accentuirung dieser Verse nach dem obigen metrischen Schema würde aber, ganz abgesehen von der Ungehörigkeit, auch gar nicht einmal nöthig sein, um die Melodie des ganzen Versmasses zum Ausdruck zu bringen. Wenn man hingegen für diese vier Verse sich ein *Noten*-Schema macht, so würden wir — ohne lange und kurze Noten zu brauchen — die natürlichen Accente durch den Taktheil gewinnen, indem wir für den 4/8-Takt die zwei ersten Achtel des Volltaktes pausiren:

Ist der hol - de Lenz er - schienen, hat die Er - de sich ver - jüngt?
Die be - sonnten Hü - gel grü-nen und des Ei - ses Rin - de springt.



Wir würden hier also in den Worten: Die besonnten Hügel weder metrisch zu accentuiren brauchen: — ⏑ — ⏑ — ⏑, noch streng nach dem natürlichen Silbengehalt: ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑; denn wir müssen dem kurzen Artikel hier — ohne ihn zu accentuiren — diejenige Ausdehnung geben, die ihm für das bestimmte trochäische Metrum zukommt. Die natürlichen Accente giebt aber schon die musikalische Takttheilung, ohne dass wir nöthig hätten, die Silben durch lang und kurz zu unterscheiden. Freilich gilt dies nur von solchen Versen, die trochäisch oder jambisch sind. Bei solchen hingegen, die auch Daktylen oder Anapästen haben, werden wir bei der Notenbezeichnung uns nicht mit den gleichmässigen Achteln begnügen können, sondern auch bei den Noten die Verschiedenheit der Zeitdauer in Anwendung bringen. Wollten wir bei dem Hexameter, z. B. dem ersten in Voss' „Luise“, das metrische Schema genau in das Zeitmass der Noten übertragen, indem wir an dem Grundsatz festhalten, dass zwei Kürzen dem Zeitmass einer Länge gleich sind, so würden wir es so bezeichnen müssen:



Drau-ssen in luftiger Küh le der zwei breitlaubigen Linden.

Die Musikzeichen geben uns aber viel reichere Mittel zur Charakterisirung eines scharf markirten Rhythmus, und wir würden mit Anwendung dieser Mittel den obigen Hexameter also bezeichnen:



Draussen in luftiger Kühle der zwei breitlaubigen Linden.

Einen weitern Vortheil gewährt uns die Notenbezeichnung bei jenen Versen, die durch eine stark fühlbare Caesur in zwei gleiche Hälften getheilt sind, wie beim Pentameter. Denn wir können mit den Noten auch zugleich die Zeichen für die Pausen anwenden und diese auf ein ganz genaues Mass feststellen, was bei der alten Silbenbezeichnung nicht möglich ist. Für den Pentameter in dem bekannten Schiller'schen Distichon:



Im Hexameter steigt des Springquell's flüssige Säule,
Im Pentameter drauf — fällt sie melodisch herab
würden wir dieses Notenbild erhalten*):

Ebenso haben wir für den Nibelungen-Vers, in welchem die Caesur so stark hervortritt, die Achtelpause. Wir nehmen hier für die Notenbezeichnung den 4/8 Takt; hiernach würde z. B. der erste Vers in Chamisso's Abdallah, in welchem der Nibelungen-Vers der neuern Dichtung mit der ganzen Freiheit des ihm zukommenden Rhythmus behandelt ist, folgendes Notenbild erhalten:

Ab - dallah liegt be - haglich am Quell der Wüste und ruht.

Es braucht kaum gesagt zu werden, dass alle solche Bezeichnungen nur theoretische Bedeutung haben, und dass für den künstlerischen Vortrag eine massvolle Freiheit der Bewegung erfordert wird. In gewissen Fällen, wo im Verse schwere und leichte Silben nicht dem metrischen Schema entsprechen, wird man ganz ausser Zweifel sein, wie man beim Sprechen zu verfahren hat. In dem zweiten der nachfolgenden Verse aus der „Glocke“:

Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz,

fällt der zweite Versfuss entschieden aus dem trochäischen Metrum dieser Verse. Wir werden hier aber ohne Bedenken in dem Worte „jungfräulich“ den beiden ersten Silben ihren Accent lassen, und der dritten Silbe noch eine schwebende (oder mittelzeitige) Betonung geben können, durch welche sie das angehängte matte e überwiegt und wieder in den Trochäus einlenkt. Das Hölderlin'sche Gedicht „Das Schicksal“ beginnt die beiden ersten

*) Man möge es mir gestatten, dass ich beim ersten Verstakt hier für den Spondeus den Trochäus annehme, der ja bei uns ohnedies häufig für den Spondeus eintreten muss.

Zeilen mit je zwei aufeinander folgenden Wörtern, denen nur eine schwebende Betonung zugestanden werden kann:

Als von des Friedens heil'gen Thalen,
⏓ ⏓ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
Wo sich die Liebe Kränze wand —.
⏓ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Hier tritt also wieder der schon erwähnte Fall ein, dass wir den unbedeutenden Silben zu Gunsten des Metrums eine breitere Ausdehnung geben müssen, *ohne sie zu accentuiren.*

Durch solche und noch grössere Abweichungen — auch im Vortrag — wird der metrische Charakter des ganzen Verses keineswegs geschädigt; denn sowohl derartige unbestimmte metrische Accente, wie auch entschiedene Verlegungen des Accentes werden überwogen *durch den rhythmischen Gang des Ganzen*, in dessen überwiegenden Verstheilen der musikalische Charakter des Metrums bestimmt wird. *Je häufiger und je bedeutender die Modulationen sind, um so bestimmter, schärfer wird die Grund-Tonart zum Gehör gebracht werden müssen.* Unter allen Umständen wird es daher erforderlich sein, vor dem lauten Sprechen eines Gedichtes erst über die rhythmische Melodie desselben im Klaren zu sein, damit auch in den verschiedenen Ausweichungen diese Melodie nicht dem Gefühl entschwinde.

Eine besondere Beachtung werden wir noch einer Gattung der rhythmischen Poesie schenken müssen, welche speziell für die *Tragödie* eine grosse Bedeutung gewonnen hat: den *reimlosen fünffüssigen Jamben.*

A. W. Schlegel bezeichnete dies Versmass als das dem Wesen des Dramas am meisten entsprechende, weil es „weder die feierliche Fülle des epischen, noch die melodische Fülle des lyrischen habe“, weil es „den gewöhnlichen Schritt der Rede beflügele, ohne sich zu auffallend von ihm zu entfernen*).“

*) A. W. Schlegel in: „Etwas über Shakespeare“ etc. (Schiller's „Horen“, 1796, 4. Stück.)



Mit dieser Charakteristik des Silbenmasses ist auch zugleich der wichtigste Grundsatz für den Vortrag der dramatischen Jamben ausgesprochen. Weil Schlegel in diesem Versmass für das Drama einen regelmässigen Wechsel der langen mit der kurzen Silbe nicht nur für unmöglich, sondern auch für fehlerhaft hielt*), so folgerte er, dass diese Verse sehr uneigentlich Jamben genannt würden; „man sollte sagen: zehnsilbige Verse mit männlichem Schluss, elfsilbige mit weiblichem.“ Mit der blossen Silbenzahl würde dann aber doch die Form nicht bezeichnet sein; denn wenn auch die Accente unregelmässig wechseln dürfen, so ist damit doch noch keine völlige Willkür gestattet. Richtiger wäre es vielleicht, zu sagen: Die Freiheiten, welche im Wechsel der metrischen Accente bei den lyrischen Versformen gestattet sind, kommen dem dramatischen Verse in noch weit höherem Masse zu. In der That kommt der jambische Vers überhaupt der natürlichen (ungebundenen) Rede des Menschen am nächsten. Schon Aristoteles bemerkte dies mit Bezug auf die griechische Sprache. Wir können nun zwar andern Versfüssen ebenfalls einen bedeutenden Antheil an der gewöhnlichen Rede des Umgangs zugestehn, indem wir häufig genug Trochäen, Daktylen und Anapästen in der Rede gebrauchen. Dass aber auch bei uns der jambische Vers der ungebundenen Rede des Gesprächs am nächsten kommt, finden wir schon in dem Umstand begründet, dass — wenn es sich um einen Versfuss handelt, der in der poetischen Form der Sprache dominiren soll — der jambische Rhythmus der am wenigstens auffällige ist.

Als Lessing einen Theil seines Manuscriptes vom „Nathan“ seinem Bruder Karl übersandte, schrieb er dabei u. A.: „Meine Prosa hat mir von jeher mehr Zeit gekostet, als Verse. Ja, wirst du sagen, als solche Verse! Mit Erlaubniss, ich dächte, sie wären viel schlechter, wenn sie viel besser wären.“ Unter diesem „viel besser“ konnte Lessing nur verstehn: wenn sie glätter wären,

---

*) In seiner „Abfertigung eines unwissenden Recensenten der Schlegelschen Uebersetzung des Shakespeare.“ (Athenäum, 1800.)

strenger an die metrische Form gebunden. In der That ging Lessing bei seinem Gebrauch der dramatischen Jamben nach englischem Muster mit grosser Kühnheit zu Werke, indem er der bis dahin bestandenen Ansicht über das Verhältniss der Satz-Perioden zu der metrischen Gliederung eine solche Freiheit der Behandlung entgegensetzte, dass man daraus eine ganz bestimmte und wohl überlegte Opposition gegen den herrschenden Zwang erkennen muss. Schiller war der Erste, welcher von der durch Lessing eroberten Freiheit in weiterm Umfange Gebrauch machte. Diese Freiheit in der Anwendung des dramatischen jambischen Verses bestand also hauptsächlich darin, dass man sich nicht scheute, wo der natürlichste Ausdruck des Gedankens dazu hinleitete, die Versausgänge unbeachtet zu lassen. Man nahm die Freiheit in Anspruch, einen Satztheil, der keine metrische Unterbrechung duldete, aus der einen Verszeile in die andere ganz ungehemmt hinüber zu führen; ja die Versausgänge wurden auch da gänzlich ignorirt, wo dieselben zwei eng aneinander schliessende Wörter metrisch trennen. Dabei liegt nun ganz selbstverständlich die Absicht vor, dass nicht etwa die Versabschnitte beim Sprechen markirt, sondern vielmehr, dass sie zu Gunsten des logischen Gedankens aufgegeben werden, obwohl sie ja für das Auge, auf dem Papier, bestehn. Die zweite, im dramatischen Jambus bestehende Freiheit bezüglich der metrischen Form ist die Unabhängigkeit gewisser logischer Accente von dem Silbenmass, indem häufig eine unbedingt schwere Silbe auf eine Stelle fällt, die im jambischen Rhythmus strenggenommen eine Senkung erfordert, oder umgekehrt. So bei Schiller:

Die Uhr schlägt keinem Glücklichen.
⏑ — — — ⏑ — ⏑ —

oder:

Hat Mutter Natur in stillen Klostermauern —
⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

Auch hier macht, wie schon bemerkt, der dramatische Vers nur in grösserm Masse von der Freiheit Gebrauch, die in beschränkterer Weise auch der lyrische Dichter hat. Nach dieser Freiheit der Bewegung der Sprache, die dadurch für das Drama einen be-



lebteren Gang und natürlichern Ausdruck erhält, hat sich auch der Sprecher beim Vortrag solcher Verse ganz und gar zu richten. Und wie der Dichter trotz solcher vorkommenden Unterbrechungen des Rhythmus doch den rhythmischen Wohlklang nie aufgeben darf, so gilt dasselbe Gesetz des Wohlklanges, bei grösstmöglicher Naturwahrheit, auch für den deklamatorischen Vortrag solcher Verse. Bei diesen Erfordernissen ist es natürlich, dass die Einführung des dramatischen Jambus für die Bühne nicht ohne grosse Schwierigkeiten durchgesetzt werden konnte. Es ist bekannt, dass in Berlin eine ausgezeichnete und gewissenhafte Schauspielerin, als die Schiller'schen Vers-Dramen auch der Kunst der dramatischen Darstellung neue Aufgaben stellten, beim Einstudiren ihrer Rollen sich die Verse erst in Prosa umschrieb*). Wenn hierin das Bestreben lag, den Klang des Verses nicht über den logischen Accent die Herrschaft gewinnen zu lassen, so hatte man sich dabei doch auch zu hüten, nicht in den entgegengesetzten Fehler, in den Ton der nüchternen Prosa zu verfallen. Schiller selbst berührt einmal dies Thema in einem Briefe an Körner (23. Sept. 1801). Er schrieb über die Darstellung der Maria Stuart durch die berühmte Unzelmann u. A.: „Man möchte ihr noch etwas mehr Schwung und einen mehr tragischen Stil wünschen. Das Vorurtheil des beliebten Natürlichen beherrscht sie noch zu sehr; ihr Vortrag nähert sich dem Conversationston, und Alles wurde mir zu wirklich in ihrem Munde: Das ist Iffland's Schule und es mag in Berlin allgemeiner Ton sein. Da wo die Natur graziös und edel ist, wie bei Mad. Unzelmann, mag man sichs gefallen lassen, aber bei gemeinen Naturen muss es unausstehlich sein." Was bei dem jambischen Vers unsers Drama's für den Dichter als poetisches Gesetz gilt, das muss als wesentlicher Grundsatz auch für den Vortrag dieses Verses seine Anwendung finden. Einerseits darf die freiere Bewegung des dramatischen Ausdrucks nicht durch einen Zwang der metrischen Form behindert

*) In Teichmann's Litterar. Nachlass (herausgeg. von Dingelstedt, 1863) wird noch aus d. J. 1811 ein scharfer Angriff gegen Iffland mitgetheilt, worin es heisst: „Er liebt die dramatische Poesie so wenig, dass er seinen Schülern einprägt, die Verse nicht hören zu lassen, sondern sie wie Prosa vorzutragen."

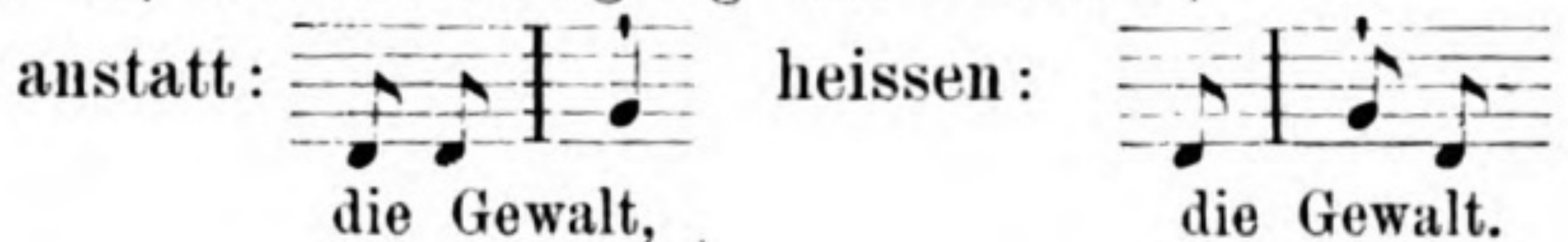
werden; anderseits aber darf diese freiere Bewegung nicht die Schranken der poetischen Form ganz verlassen. Auch hierfür wird ein gewisses musikalisches Gesetz zu beobachten sein: Die Modulationen in einer bestimmten Tonart, die rhythmischen Mannigfaltigkeiten auch innerhalb desselben Taktes, sind in der Dichtung wie auch im Vortrag dieser Verse geboten; aber die Tonart selbst und der Charakter des bestimmten Taktes darf nicht ganz dabei dem Gefühl entschwinden.

Gilt dies Beides im erhöhten Masse für die lyrischen Formen der Poesie, so kommt bei diesen noch die Beobachtung der bestimmten Melodie hinzu, welche dem Vers-Charakter innewohnt, und welche unter allen Umständen gewahrt bleiben muss.

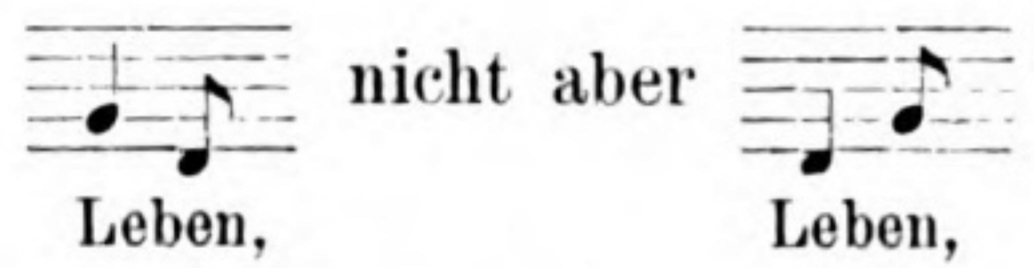
Es ist schon vorher angedeutet worden, wie mit dem Wechsel der accentuirten und abfallenden Silben auch die Verschiedenheit der Tonlage in Verbindung steht; indem jede mehr oder weniger accentuirte Silbe eine Hebung des Tons erfordert, während bei den matten Silben der Ton sich abwärts senkt. In diesen Ton-Unterschieden haben wir neben dem Rhythmus ein zweites musikalisches Element der Sprache, das einerseits mit der Bedingung des Rhythmus zusammentrifft, anderseits aber doch auch in sich selbst einer gewissen Entwickelung fähig ist. Joh. H. Voss sagt ganz richtig: die Höhe des Tons bedinge nicht den Accent, sondern sie begleite ihn nur. Auch dies wird durch Notenbezeichnung zu klarerer Anschauung zu bringen sein. Man nehme z. B. das jambische Wort Gewalt. Wollen wir hier die Erhebung des Tons znm Accent musikalisch ausdrücken, so würden wir als Intervall ungefähr eine Quarte erhalten, — nur ungefähr, denn das gesprochene Wort deutet die Töne nur unsicher an, und wir können beobachten, dass der auf die accentuirte Silbe fallende höhere Ton sich plötzlich wieder (in der nämlichen Silbe) abwärts senkt; d. h. er bleibt nicht, wie beim Gesange, auf dem zuerst angeschlagenen Ton fest stehen. Diese Schwankung abgerechnet, würde also in dem Worte Gewalt die Quart lauten:

Gewalt, und nicht Gewalt.

Aber auch in dem zweiten Falle, also bei der umgekehrten und unrechtmässigen Tonfolge, würde doch immer die zweite Silbe den Accent haben; denn wenn die höhere Tonlage und der Accent gleichzeitig der matten Silbe übertragen würden, so müsste es, mit Hinzufügung des Artikels,



So spricht aber kein Deutscher; hingegen kommt wohl die falsche Anwendung der höhern Tonlage für die matte Silbe vor und ist z. B. ein charakteristisches Merkmal des sächsischen Dialektes. Es möge hierfür auch ein trochäisches Wort als Beispiel dienen; das Wort L e b e n würde in richtiger Tonvertheilung lauten:



es müsste denn das Wort einen Fragesatz schliessen, welcher im letzten Worte in eine höhere Tonlage aufzusteigen pflegt *).

Nach dieser beiläufigen Betrachtung möge hier noch Einiges erörtert werden, was den eigentlichen d e k l a m a t o r i s c h e n Vortrag angeht.

Wenn schon der Rhythmus in seiner Mannigfaltigkeit von Einfluss auf das T e m p o überhaupt ist, so ist es doch selbstverständlich nicht die rhythmische Bewegung allein, die hier bestimmend wirkt.

Hinsichtlich des für den Vortrag einer bestimmten Dichtung zu wählenden T e m p o ' s wird zunächst die Gattung im Allgemeinen zu berücksichtigen sein; mehr aber noch innerhalb der bestimmten Gattung der spezielle Gegenstand der Poesie. Wenn

*) Anderseits finden wir ein charakteristisches Merkmal des o s t p r e u s s i s c h e n Dialektes darin, dass, obwohl eine Umkehrung der höhern und tiefern Lage nicht stattfindet, doch die Intervalle ü b e r t r i e b e n werden; indem der Ostpreusse statt Leben sagen wird: Leben.



es ganz ausser Zweifel steht, dass in einer so umfassenden Dichtung wie Schiller's „Glocke" die Stelle: „Von dem Dome schwer und bang" u. s. w. ein langsameres Tempo erfordert, als die Schilderung der Revolution oder der Feuersbrunst, oder auch als die Verse: „Der Mann muss hinaus" etc. und derartige lebhaftere Gefühlsschilderungen, so werden wir doch auch in weitern Begrenzungen für weniger scharf gezeichnete Unterschiede das Tempo leicht bestimmen können. Wo z. B. ein besonderer Vorgang geschildert ist, wird es ein Unterschied sein, ob die Dichtung sogleich inmitten der Handlnng beginnt, oder ob sie erst in breiter Ruhe die Handlung sich allmählig entwickeln lässt. Wo gleich mit dem Anfang des Gedichtes der Leser oder Hörer schnell in die lebhafteste Aktion oder Gemüthserregung versetzt wird, wie z. B. in Bürger's „Wildem Jäger" oder „Lenore", oder wie es besonders meisterhaft in Schiller's „Bürgschaft" ausgeführt ist, da muss dem Vortrag auch gleich im Anfang eine gewisse Lebhaftigkeit des Tempo's zu Theil werden, aber ohne Hast, damit bei der Kürze der Schilderung nicht auch die Klarheit verloren gehe. Wo hingegen der Dichter in breiterer Anlage uns erst mit dem Boden vertraut macht, auf dem die Handlung sich entwickelt, wie in Uhland's „Des Sängers Fluch", oder in Schiller's „Kranichén des Ibikus", wird auch ein ruhigeres, wenn auch nicht schleppendes Tempo am Platze sein.

Sowohl hinsichtlich des Tempo's wie auch der Tonlage wird man bei dem durch den Inhalt gebotenen Wechsel stets ein künstlerisches Mass halten müssen und zu schroffe Abweichungen zu vermeiden haben. Das Tempo wird in den meisten Fällen mit dem gesteigerten Ausdruck verbunden sein und von dem Masse des Affectes abhängen.

Hiermit kommen wir auf diejenige Bedingung der Deklamation, welche ebenso als das erste, wie als das letzte Moment derselben betrachtet werden muss: auf den wahren Ausdruck der Empfindung. Das eigene, innere Empfinden Dessen, womit der Sprecher auf das Gemüth der Hörer einwirken soll, lässt sich zwar durch keinerlei Regeln, Beobachtungen und Studien



erzeugen, aber es kann wohl künstlerisch beherrscht und geleitet werden; ja, es ist dies für die Deklamation sogar erforderlich. Für das empfindungsvolle Sprechen eines Gedichtes ist vor Allem nöthig, die demselben zukommende Grundstimmung zum Ausdruck zu bringen. Diese aus der Wahrheit der Empfindung sich gestaltende Grundstimmung wird mit der musikalischen, welche durch die rhythmische Form gegeben ist, harmonisch verschmolzen sein und als eine einheitliche erklingen müssen. Um diesen, für das Ganze giltigen Grundton zu finden, wird man zunächst zu unterscheiden haben, ob das Gedicht objectiv, ob es erzählend ist, oder ob es Empfindungen schildert, die die eigene Brust bewegen. Beide Töne werden häufig, ja vielleicht in den meisten Fällen, in einer Dichtung wechseln; denn auch da, wo man Empfindungen und Affecte schildert, welche Andere bewegen, wird man dieselben doch bis zu einem gewissen Grade sich zu eigen zu machen haben. Tritt der Affect in dem Gedichte schon zeitig, im Beginn desselben in den Vordergrund, und bleibt er in dem Gedichte überwiegend, so wird danach auch der den erzählenden Theilen des Gedichtes zukommende Ton zu modifiziren sein; d. h. er darf nie so objectiv gehalten werden, dass er bis zur Gleichgiltigkeit herabsinkt, wo es sich im Ganzen um etwas Bedeutungsvolles handelt. Wo dramatisch gehaltene Reden vorkommen, wo der Dichter verschiedene Personen selbst reden lässt, hat man sich auf das Allernothwendigste zu beschränken, um den Unterschied der redenden Personen zu markiren, und man wird darin nie so weit gehn dürfen, wie in der wirklich dramatischen Rede. Wenngleich z. B. in Goethe's „Erlkönig“ verschiedene Personen reden, der Vater, das Kind und der Erlkönig, so ist dennoch der Charakter des ganzen Gedichtes ein so entschieden lyrischer, dass es durchaus eine Verletzung der poetischen Intention wäre, wollte man versuchen, die verschiedenen Personen auch durch verschiedene Stimmen zu individualisiren. Das Ganze ist ein so einheitliches Stimmungsbild und so ganz das Produkt poetischer Anschauung, dass jeder fremde Ton hier den poetischen Nebel, der es umhüllt, zerreissen würde.

Auch in dem Anwenden absichtsvoller starker B e t o n u n g e n einzelner Wörter wird man im Ganzen sparsam verfahren müssen; ohne Bedenken kann solch besonderes Hervorheben einzelner Wörter nur da angewendet werden, wo es sich um Hervorhebung gewisser Gegensätze handelt, oder wo dem Einen Wort eine aufklärende oder entscheidende Bedeutung zukommt. Es ist aber nicht immer die gesteigerte Kraft und Bestimmtheit, womit man ein einzelnes Wort hervorzuheben hat; es kann dies häufig mit stärkerer Wirkung durch eine grössere räumliche Ausdehnung des betreffenden Wortes, oder auch des ganzen Satzes, der dies Wort enthält, geschehn. Oft wird sich ein einzelnes Wort auch dadurch bedeutungsvoll hervorheben lassen, dass man unmittelbar davor einen leeren Raum lässt, und durch eine solche (freilich nur kurze) Pause die Bedeutung des folgenden Wortes vorbereitet. Eine solche, die Aufmerksamkeit herausfordernde Pause kann auch früher als vor dem entscheidenden Wort eintreten, wie am Schlusse des „Erlkönig" vor den Worten: „— war todt;" ja diese Pause kann auch eine ganze Folge von Wörtern einleiten, wo diese doch nur den einen Begriff repräsentiren; wie am Schlusse von Goethe's Fischer:

Halb zog sie ihn, halb sank er hin, (—)
Und (—) ward nicht mehr gesehn.

So wird man in häufigen Fällen durch eine derartige Spannungs-Pause die Bedeutung eines einzelnen wichtigen Wortes viel mehr hervortreten lassen, als es die stärkste absichtsvolle Betonung vermöchte.

Mit den logischen Betonungen, soweit sie einzelne Wörter betreffen, ist es überhaupt eine eigene Sache; und man wird gut thun, danach nicht allzu eifrig zu s u c h e n. Es ist doch immer der Sinn eines ganzen Satzes, den man zum Verständniss zu bringen hat, und der ist nicht immer durch Ein Wort hervorzuheben. So ist es mit der bekannten Streitfrage: welches Wort denn in der ersten Zeile vom Monolog des T e l l (im 4. Akt) besonders zu betonen sei? So etwas kann nur dann überhaupt eine Frage sein, wenn eben k e i n Wort eine ganz aparte Hervorhebung beansprucht. Man umschreibe den bezeich-



neten Vers in Prosa, nämlich so: „Dies ist die hohle Gasse, durch welche er kommen muss,“ — so wird gewiss Niemand im Zweifel sein, wie das zu sprechen wäre? Genau danach wähle man die Betonungen auch für die Versform, und man wird finden, dass alle fünf Hebungen des Verses gleich zu betonen sind, nur vielleicht die dritte und letzte Hebung um etwas schwächer. So wird man in den meisten Fällen, in denen ein Zweifel aufkommen könnte, bei einfacher Darlegung des Sinnes zu dem Resultat gelangen, dass die Betonungen auf mehrere Wörter zu vertheilen sind.

Wenn wir schliesslich nochmals auf die Aeusserungen der Affecte im deklamatorischen Vortrag zurückgehn, so werden wir an das darüber Gesagte noch Eine Frage zu knüpfen haben, die ein sehr wichtiges Prinzip der Deklamation betrifft. Es ist die Frage: Ob und wie weit die Gestikulation Antheil an dem blossen deklamatorischen Vortrag haben dürfe?

Blicken wir auch hierin zurück auf unsere ältesten und grössten Vorbilder, so erfahren wir nur, dass in der Kunst der Beredtsamkeit bei den Alten allerdings der grösste Nachdruck in die Mitwirkung der Gesten gelegt wurde, durch Demosthenes und durch Cicero. Es ist aber ein grosser Unterschied, ob ein Volksredner vor der Menge steht und diese für bestimmte Zwecke, für seine Absicht gewinnen will, oder ob man es nur mit dem Vortrag eines poetischen Produktes zu thun hat, das für sich selbst schon Zweck ist. Hiermit ist denn auch die Frage zum Theil schon beantwortet. Ob die Gestikulation gestattet ist oder nicht, wird einestheils von dem Charakter des Vorzutragenden abhängig sein, anderseits von der Zusammensetzung der Zuhörerschaft. Beim Vortrag dramatischer Poesie wird die Mitwirkung von Gesten entschieden zu gestatten sein. Für die lyrische Poesie hingegen ist die Mimik im weitern Sinne einzig auf den Gesichtsausdruck zu beschränken. In jedem Falle aber wird das Mass von Mimik abhängig sein von der Grösse des Raumes, in welchem man die Wirkung zu erreichen hat, und von der Zuhörerschaft. Je grösser Raum und Zuhörerschaft, um so mehr

wird es gestattet sein, die blos stimmlichen Mittel noch durch die Hilfe der Mimik, der „körperlichen Beredtsamkeit“ überhaupt zu verstärken. Aber auch in dem äussersten Falle dürfen die Gesten sich nur da herauswagen, wo sie ohne Absicht und Ueberlegung sich dem Worte beigesellen, wo wir uns sagen können: Wenn ich diese vom Dichter geschilderte Begebenheit selbst erlebt, oder wenn ich aus meinem eigenen Innern zu sprechen hätte — ohne Rücksicht auf einen künstlerischen Zweck, — so würden Kopf, Hände und Arme wahrcheinlich in solcher Weise dabei thätig sein. Man wird aber nie ausser Acht lassen dürfen, dass die Sprache eine selbständige Macht ist, und eine so grosse Macht, dass sie anderer mitwirkender Kräfte muss entbehren können, diese mögen nun auf das Ohr (wie die Musik) oder auf das Auge (wie der mimische Ausdruck) hinzielen. Jemehr man solche Mitwirkung zulässt, um so mehr wird man die ausserordentliche Macht der Sprache in ihrem Werthe verringern.

Für alle Bedingungen des künstlerischen Vortrags wird sich eine erschöpfende Theorie schwerlich aufstellen lassen. Nur durch die Mitwirkung des lebendigen Wortes kann man zu den letzten Zielen dringen. Die Grundzüge aber, welche die Theorie dafür feststellen kann, werden immer von bestimmender Wirkung dafür sein, sofern die Theorie selbst sich erst durch den Sinn des Ohres gebildet hat. Wir werden deshalb auch hier uns wieder daran zu erinnern haben, dass die Sprache zunächst für das Ohr entstanden ist, dass die Sprache sowie die Poesie früher gesprochen, als geschrieben wurde.

Was wir in der deutschen Sprache errungen haben, das ging in der letzten Entwickelungs-Phase derselben aus dem Zusammenwirken von Wissenschaft und Poesie hervor, ehe ein erstarktes nationales Bewusstsein dabei mitthätig sein konnte. Die poetische Kraft Goethe's namentlich zeigt sich in dieser Selbständigkeit von wahrhaft zauberischer Wirkung. Wir haben gegenwärtig um so mehr die Verpflichtung, das Errungene uns zu erhalten. Aber solche Schätze zu hüten und zu bewahren, heisst



so viel, als sie fortzubilden, und das kann allein durch die Pflege des lebendigen Wortes geschehn.

Die deutsche Sprache an sich ist ein harter und rauher Stoff, und Schlegel hatte Recht, wenn er den einseitigen Lobern unserer Sprache, der man vor Allem nachrühmte, dass sie reich, seelenvoll, ausdrucksfähig wie keine andere sei, entgegenhielt, dass all dies Lob vielmehr unsern Dichtern zukomme. Auch Schiller (in der Vorbemerkung zu seiner Uebertragung des zweiten Buchs der Aeneide) bezeichnete unsere Sprache als eine „schwankende, unbiegsame, breite und rauhklingende.“ Was aber in unserer Sprache schwierig oder unschön ist, das fordert um so mehr zur Bekämpfung solcher Missstände auf. Wir werden ausserdem bekennen müssen, dass eine schöne Statue, die dem spröden und harten Marmor abgerungen ist, für uns grössern Werth und Reiz hat, als ein Wachsgebilde. Es kommt also nur darauf an, ob das harte Material unserer Sprache so beschaffen ist, dass es — mit Verständniss und mit Geschmack behandelt — unsere Mühen belohnt. Es kommt darauf an, die Schönheit ans Licht zu fördern und die Mängel bestmöglichst zu umgehn. Dass aber die deutsche Sprache ein ausgiebiges Material ist, das beweisen die Schöpfungen unserer vorzüglichsten Dichter. Haben wir nun aber poetische Schöpfungen vom höchsten Werth, so muss es auch unsere Aufgabe sein, diese Werke der Poesie durch die lebendige Sprache zu ihrer höchsten Wirkung zu erheben.

Goethe spricht sich einmal (in „Wahrheit und Dichtung“) darüber aus, wie die Wirkung des gedruckten Wortes der des gesprochenen nachstehn müsse, und sagt: „Schreiben ist ein Missbrauch der Sprache, stille für sich lesen ein trauriges Surrogat der Rede.“

Wir gehen daher nur auf den ursprünglichen Zweck und Werth der Sprache zurück, wenn wir uns bemühn, das Grosse und Schöne, was unsere Dichter geschaffen haben, auch sprechen zu lernen.







